

Les icônes melkites de l'école de Jérusalem au XIXe siècle / Laure Hosri. — Extrait de : Parole de l'Orient : revue semestrielle des études syriaques et arabes chrétiennes : recherches orientales : revue d'études et de recherches sur les églises de langue syriaque. — vol. 27 (2002), pp. 147-159.

Titre de couverture : Actes du IIum symposium syro-arabicum, Sayyidat al-Bir, septembre 1998, Etudes arabes chrétiennes. t. 1. — Bibliogr.

I. Icônes byzantines — Jérusalem — 19e siècle.

PER L1183 / FT121738P

LES ICÔNES MELKITES DE L'ÉCOLE DE JÉRUSALEM AU XIX^e SIÈCLE

PAR
Laure HOSRI

A. INTRODUCTION	148
1- Histoire de l'Icône	148
2- Généralités sur l'Icône	149
B. LES ICÔNES MELKITES D'APRÈS L'ÉCOLE DE JÉRUSALEM	150
1- L'École de Jérusalem	150
2- Peintres et ateliers	151
C. LES CARACTÉRISTIQUES DE CETTE ÉCOLE	152
1- Les influences orientales	153
a) <i>Les couleurs</i>	153
b) <i>La figure humaine</i>	153
c) <i>Les inscriptions</i>	154
d) <i>Les thèmes</i>	154
e) <i>La décoration</i>	155
f) <i>La bordure</i>	155
g) <i>Le nimbe</i>	156
h) <i>Les accessoires et les costumes</i>	156
2- Les influences occidentales	156
D. CONCLUSION	157
BIBLIOGRAPHIE	159

A. INTRODUCTION

1- HISTOIRE DE L'ICÔNE

Depuis la naissance du christianisme et jusqu'à nos jours, le patriarcat d'Antioche et de Jérusalem furent le berceau de l'iconographie chrétienne; les restes archéologiques en sont la preuve. Ainsi d'après les œuvres qui nous sont parvenues, pouvons-nous dire ce que fut l'art chrétien. Dès le II^e siècle, les édifices sacrés des chrétiens étaient décorés. Les restes des fresques de la chapelle chrétienne trouvées à Doura-Europos¹ sont le témoignage d'un art neuf qui se trouva constitué et fit oublier les anciennes habitudes de la tradition hellénistique.

Mais malheureusement nous n'avons presque rien des œuvres chrétiennes exécutées avant Constantin. C'est au VI^e siècle que nous assistons à la naissance d'un art chrétien à Jérusalem: les ampoules de Monza qui attestent l'importance de cet art² nous font alors connaître ce langage imagé qui peut exprimer la même vérité que la Parole Sacrée.

Durant toute cette période, la peinture au chevalet est mal présentée. La date exacte et surtout le lieu d'origine sont trop souvent incertains comme c'est le cas, à titre d'exemple, d'un groupe d'icônes sur bois peintes à la cire (à l'encaustique) dont la plupart sont trouvées au Sinaï³.

Au VII^e siècle, la conquête arabe arracha aux Byzantins la Syrie et le Liban, lesquels, devenus terre d'islam, continuèrent à créer des images chrétiennes. Entre le VIII^e siècle et le IX^e siècle, une lutte entre les iconoclastes et les iconodules aboutit à une crise et presque toutes les icônes furent détruites. L'art religieux ne disparut pas mais il subit une éclipse. Les partisans d'images s'opposèrent à la fureur iconoclaste. Ils s'efforcèrent de constituer une doctrine théologique et de la rattacher aux dogmes essentiels du christianisme (ex.: saint Jean Damascène).

Devenu rare, presque inexistant, l'art des icônes n'apparut de nouveau qu'au X^e siècle pour être de nouveau brisé et détruit sous la domination mamlouke. De cette période, il nous reste des traces minimales des icônes pein-

1) REAU, vol. 1, 1930, p. 40.

2) MALE, 1948, p. 53.

3) WEITZMANN, 1983, p. 17.

tes. Parmi ces icônes, nous citons l'icône de Kaftoun⁴.

L'histoire de cet art ne prend pas fin. Le XVII^e siècle vit apparaître une renaissance culturelle qui aboutit à la naissance d'une iconographie chrétienne locale appelée "melkite"⁵. À partir de cette date, un phénomène artistique prit son essor et se poursuivit sans discontinuité jusqu'au début du XX^e siècle. Nous assistons à une large reproduction d'icônes au Liban, en Syrie et à Jérusalem. Elle devient un témoignage du plus haut intérêt: c'est par elle que nous connaissons ce grand art chrétien local qui diffère à tant d'égards de l'art chrétien iconographique. Cette large reproduction a pris son importance grâce aux peintres melkites qui ont réussi à créer un art personnel et particulier.

2- GÉNÉRALITÉS SUR L'ICÔNE

L'icône, dont le terme vient du mot grec "εἰκον" (= image), est un art sacré ayant une signification précise dans le culte liturgique et la dévotion privée. L'incarnation est le fondement même de l'icône; seul Dieu devenu homme en Jésus-Christ et se rendant ainsi visible peut être représenté. L'icône, un tableau peint à contenu religieux, suit des règles bien déterminées, notamment celles qui tiennent compte de la technique et des éléments d'esthétique.

Les icônes appartiennent à la peinture dite "de chevalet". Elles sont préparées selon le procédé de la détrempe à l'œuf et exécutées par des peintres nommés "iconographes". Connaissant bien leur métier, ces derniers ne sont pas libres d'imaginer les scènes comme ils l'entendent. Ils se soumettent aux canons stricts et anciens reçus de la tradition iconographique. Ils innovent et marquent leurs icônes du génie propre à leur origine et à leur culture mais ils restent toujours fidèles dans une certaine mesure à la tradition iconographique. L'exécution d'une icône ne peut dépendre de la fantaisie d'un peintre: le type, le costume, l'attitude des personnages, la composition de la scène, tout doit être conforme à la tradition de l'Église et des traits sont communs à toutes les œuvres d'art religieux. À titre d'exemple, la tête nimbée du Christ, de la Mère de Dieu et des saints; l'himation bleu et le chiton rouge du Christ; les ailes des anges; les attributs de chaque saint, martyr ou apôtre. Les iconographes se plaisent à reproduire des thèmes iconographiques et des faits rapportés par la Sainte Ecriture, les évangiles canoniques, les apocry-

4) LAMMENS, 1996, n^{os} 1-2, pp. 22-27.

5) Les melkites sont les chrétiens grecs-orthodoxes et grecs-catholiques du rite byzantin, du Patriarcat d'Antioche et de Jérusalem.

phes... Leurs représentations doivent être conformes à certaines habitudes et normes. Mais l'artiste est libre. Personne n'a jamais songé à poser un frein à son talent ou à son imagination. Cette liberté laissée à l'artiste a permis de connaître la manière individuelle de certains peintres, d'un atelier ou d'une école, de même tel pays ou telle période.

Pour les sources des thèmes iconographiques, les peintres d'icônes se sont inspirés aussi bien de l'Ancien que du Nouveau Testament, les deux étant la source même de la foi chrétienne. Ils y ont largement puisé et en ont tiré de véritables thèmes. Outre l'Ancien et le Nouveau Testament, les évangiles apocryphes ont largement inspiré les peintres d'icônes. À titre d'exemple, l'icône de l'Enfance et celle de la Dormition de la Sainte Vierge. Ajoutons aussi les hymnes liturgiques qui ont, comme l'Hymne Acathiste, constitué un sujet favori des représentations iconographiques. Quant à la biographie des saints, elle constitue une source importante d'inspiration pour les peintres d'icônes. Pour pouvoir représenter fidèlement un saint, les peintres ont eu recours à sa biographie en vue de connaître les scènes de sa vie, son instrument de supplice et son attribut.

B. LES ICÔNES MELKITES D'APRÈS L'ÉCOLE DE JÉRUSALEM

1- L'ÉCOLE DE JÉRUSALEM

Une large production artistique nous permet de constater l'existence de peintres spécialisés dans la peinture des icônes. Ainsi assistons-nous à la naissance de différents centres de production artistique. De nouvelles régions sont devenues des centres de production d'icônes d'une rare beauté. Alep fut le point de départ de la peinture melkite et une école y fut créée. Les documents révèlent le nom de Yūsif al-Muṣawwir, premier peintre melkite. Nous ne nous arrêtons pas sur cette école alépine et ses Muṣawwirin (Peintres) car nous traiterons une autre école artistique qui est l'école de Jérusalem et sa production d'icônes au XIX^e siècle.

En raison de la rareté des études scientifiques spécialisées concernant cet art propre et local, nous nous retrouvons devant plusieurs problèmes en essayant de pouvoir faire une reconstitution des particularités des icônes et de leur iconographie.

Du moment où nous nous trouvons en présence d'une série d'œuvres, nous songeons à définir les icônes dans le sens étroit du mot, les décrire et en désigner les caractères les plus saillants.

S'arrêter sur cette iconographie est fondamental. Nous souhaitons approfondir notre connaissance sur cette école spécifique qui possède en réalité ses techniques, ses styles et ses pratiques. Grâce à la découverte des icônes surtout signées, nous avons pu entrevoir l'existence de cette école artistique. Les icônes proviennent du Liban et de la Syrie. Elles appartiennent à des monastères, des couvents et des collections privées. Elles sont le témoin de l'activité de cette école aux caractères bien nets. Elles présentent leur art personnel tout en restant fidèles aux mêmes principes des techniques. Le support de ces pièces est le bois. Toutes dans un assez bon état de conservation. Sur le plan chronologique, elles sont classées du XIX^e siècle et, le plus grand nombre, de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

2- PEINTRES ET ATELIERS

L'activité débordante et l'art personnel d'un groupe de peintres, surtout al-Qudsi, nous permettent de signaler la présence d'une école appelée "école de Jérusalem" où se remarque la volonté de s'éloigner définitivement de la tradition byzantine.

Jusqu'ici nous avons pu repérer sept peintres qui se rattachent à cette école: Mikā'il Mhannā al-Qudsi, Yūḥannā Ṣalibā al-Qudsi, Ṣalibā Yūḥannā al-Qudsi, Niqūlā-Théodore al-Qudsi, Giryos al-Qudsi, Ya'qūb al-Barmakī, Ishāq Niqūlā al-Ūraṣalimī. Les circonstances ont d'ailleurs permis à chacun des artistes de développer leur style personnel.

En effet, les œuvres de Mikā'il, Yūḥannā Ṣalibā et Niqūlā-Théodore témoignent qu'ils travaillent d'une manière homogène. Leurs icônes se ressemblent. L'existence d'une vingtaine d'exemplaires répétant les mêmes sujets nous permet de penser qu'ils doivent avoir un atelier. Nous reconnaissons leur main par la candeur juvénile des personnages, au visage en forme de pomme et aux grands yeux arrondis. Leurs couleurs sont gaies et claires. Le style de Mikā'il est influencé par Michel le Crétois, parfois il le copie tout en conservant sa naïveté⁶. Les icônes de Yūḥannā Ṣalibā ne se différencient qu'à peine de celles de Mikā'il. Citons l'icône de saint Antoine au couvent de Saint-Sauveur à Joun au Liban. Mais le style de Niqūlā-Théodore se reconnaît: de facture populaire, avec lui les visages commencent à perdre un peu de leur rondeur⁷.

Les icônes de Ya'qūb al-Barmakī sont peu nombreuses, mais il présente

6) CANDEA (1969), n^{os} 86-88, pp. 216-217.

7) CANDEA (1969), n^o 93, p. 219.

un autre aspect de cette école. Une icône intéressante de ce peintre se trouve à l'église grecque-orthodoxe de Saint Jean-Damascène en Syrie⁸.

Ishāq Niqūlā al-Ūrašalimī représente un autre courant de cette école. Ses visages devinrent plus minces. Parmi l'ensemble de ses icônes, celle de saint Georges accompagné de scènes de sa vie au couvent de Saint-Sauveur à Joun, au Liban, constitue une des œuvres les plus remarquables. Le thème qu'on retrouve déjà dans l'iconographie apparaît ici dans une composition où s'exprime le génie de l'iconographe. Le nom du Saint est en caractères grecs, la dédicace et la signature du peintre sont en caractères arabes. La présence de la langue arabe n'est pas le seul élément local, mais nous voyons aussi l'Enfant d'Amiras derrière le Saint et portant un costume local.

De même, Ishāq Niqūlā al-Ūrašalimī et Yūḥannā Ṣalībā al-Qudṣī ont travaillé ensemble dans un atelier. Leur travail peut-être considéré comme l'un des plus importants au XIX^e siècle. La plupart de leurs icônes peintes signées montrent uniquement la signature de l'un ou de l'autre. L'icône du Christ Pantocrator et celle de Saint Joseph et l'Enfant au couvent de Saint-Sauveur sont signées par Ishāq Niqūlā al-Ūrašalimī. L'icône de la Dormition au couvent de Saint-Sauveur est signée par Yūḥannā Ṣalībā al-Qudṣī. Pourtant, l'icône du Combat de saint Georges au couvent de Saint-Sauveur signée par Yūḥannā Ṣalībā al-Ūra[ṣalimī] et celle de la Passion de saint Georges sont signées par Ishāq Niqūlā al-Ūrašalimī et son frère le maître Ḥannā, qui est naturellement le peintre Yūḥannā Ṣalībā al-Qudṣī.

Ṣalībā Yūḥannā al-Qudṣī représente encore une étape variée de l'art de cette époque. Son style est marqué par un relâchement définitif du caractère byzantin et un recours à des éléments nouveaux sans oublier toutefois l'influence locale. L'icône du Christ Pantocrator et celle du Sacré-Cœur de Jésus au couvent de Saint-Sauveur illustrent ses caractéristiques.

C. LES CARACTÉRISTIQUES DE CETTE ÉCOLE

Essayons de mettre au clair les traits distinctifs de cette école pleinement constituée en tenant compte de la place qu'elle occupe dans l'ensemble de l'iconographie chrétienne melkite.

Les icônes de notre étude présentent dans leur forme ordinaire des éléments communs à l'iconographie. Elles se caractérisent pourtant par des détails nouveaux, par des traits distinctifs propres à l'iconographie locale qui

8) CANDEA (1972), fig. 4, p. 227.

méritent l'attention. Elles fournissent des bases permettant de définir la manière envisagée sous quelques-uns de ses aspects les plus caractéristiques.

1- LES INFLUENCES ORIENTALES

a) Les couleurs

Dans la répartition des couleurs, ces icônes nous donnent une vision partielle de leur gamme chromatique. La gamme des couleurs y est dominée par des accords de jaune et de rouge au milieu des divers gris et verts. Notons que la part des jaunes est considérable. En général, la couleur ne cherche pas à rendre la coloration naturelle, elle n'est qu'un moyen pour mettre en valeur les personnages. Le symbolisme du bleu et du rouge accuse la grandeur du personnage et les impressions sublimes se dégagent de l'or abondant sur les vêtements... Les fonds, à quelques exceptions près, sont dorés et transportent les scènes et les personnages dans un milieu étranger à la vie terrestre. Un autre élément est la séparation du sol du fond : les fonds deviennent bleus ou verts à l'occasion. Ces icônes présentent presque un détail technique commun : l'emploi de l'or. Le fond est d'or comme le veut la gloire céleste. Il en est sur l'icône du Combat de saint Georges⁹, ainsi que sur les icônes de Saint Antoine¹⁰. Il en est de même pour l'icône de Notre-Dame-des-Grâces au couvent des saints Serge et Bacchus à Ma'lūlā en Syrie. Il y a dans cet emploi un effet d'harmonie, qui est comme une marque caractéristique. L'or qui brille est à la fois la manière la plus simple et la plus radieuse d'exprimer la gloire céleste.

b) La figure humaine

Le traitement de la figure humaine est envisagé sous deux aspects. D'une part le portrait et les figures isolés, d'autre part la composition à plusieurs personnages.

La particularité du peintre à l'égard des formes terrestres qu'il est censé reproduire est distincte. Les têtes, les corps, les attitudes des saints nous étonnent par certaines formes et certains traits singuliers et constants. Des pieds trop petits et des jambes minces semblent incapables de porter une taille saine et solide. Regardons les personnages à la barbe trop mince, aux cils totalement arqués, aux yeux ronds et grands. Les visages ne sont pas va-

9) CANDEA (1993), n° 96, p. 284.

10) IMMERZEEL, n° 31-32, pp. 93-94.

riés: figure juvénile, imberbe. Visage aux traits réguliers, nez droit et unité d'expression.

L'icône tire sa séduction du charme naïf des personnages aux visages ronds comme une hostie (type iconographique spécifique¹¹).

Une tendance à localiser les visages et à imposer une physionomie aux traits orientaux se manifeste. La physionomie des personnages divins et des saints deviennent de plus en plus orientale: un teint basané et buriné avec des cheveux foncés. Voici le Christ, par exemple, qui est représenté sous les traits orientaux dans toute la force de l'âge, la barbe foncée ou noire et les cheveux longs et foncés¹².

c) Les inscriptions

Une autre originalité consiste à doter l'icône d'une inscription bilingue. Une inscription arabe s'ajoute à l'inscription grecque œcuménique. Outre le titre de l'icône, se trouvent parfois des explications. Le style narratif de la littérature orientale va de pair avec la nouvelle facture de l'icône. À côté de longues dédicaces (icône du Christ Pantocrator au couvent de Saint-Sauveur), se trouvent soit des épisodes de la vie d'un saint avec une légende (icône de saint Georges avec scènes de sa vie au couvent de Saint-Sauveur), soit des phrases tirées de la Bible (icône de saint Élie et scènes de sa vie au couvent de Saint-Sauveur).

En bas de l'icône, à l'intérieur d'un cartouche ou d'une large bande rectangulaire, se trouve une dédicace renfermant le nom de la personne qui a commandité l'icône, la date, le lieu...

Nous voyons s'instaurer une nouvelle habitude et la plupart des fois les iconographes apposent leur signature à leurs œuvres¹³.

d) Les thèmes

Les thèmes sont reproduits d'âge en âge. Les images sont puisées dans un répertoire iconographique commun évoquant le Christ, la Mère de Dieu et les saints personnages et auquel s'ajoutent des saints locaux. Les thèmes sont aussi empruntés aux apocryphes qui sont nés en Orient du besoin d'un peu-

11) IMMERZEEL, n° 13, p. 56.

12) IMMERZEEL, n° 45, p. 120.

13) IMMERZEEL, n° 24, p. 78 et n° 45, p. 120.

ple désireux de représenter, jusque dans les détails, les événements de la vie de Jésus et de la Vierge¹⁴.

Les sujets sont liés aux traditions locales et parfois le thème est proprement oriental, comme par exemple la Vierge de l'Annonciation au Puits, icône au couvent de Saint-Sauveur. Une préférence pour certains thèmes se remarque surtout pour les Saints Cavaliers. Notons la fréquence de la représentation de saint Georges que la légende rattache à la ville de Beyrouth¹⁵.

Le goût local se penche vers les sujets riches en détails et qui nécessitent une décoration somptueuse: Vierge à la Rose entourée de l'Arbre de Jesse, icône au couvent de l'Annonciation à Zouk Mikaël au Liban.

e) La décoration

L'iconographe se sert fréquemment de motifs ornementaux d'inspiration orientale pour décorer l'icône en couvrant le maximum d'espace. Cette décoration suit des règles bien précises et combine l'esthétique avec des éléments du goût de la tradition locale. Une ornementation fusionne surtout sur les espaces du fond. Chaque surface à décorer est remplie de motifs différents: feuilles recourbées, tulipes, rosaces, etc., s'étalent sur le fond de l'icône, des nimbes, des vêtements, des couronnes, etc., (icônes du Christ Pantocrator et de la Vierge Hodigitria au couvent de Saint-Sauveur).

f) La bordure

Les iconographes prirent l'habitude d'encadrer l'icône par une bordure composée de bandes rectangulaires aux extrémités trilobées, et alternativement rouges et vertes. Ces bandes sont parcourues par un enroulement de feuillages, de branches autour des fleurettes (icône de l'Archange Michel au couvent de Saint-Sauveur). Cette délimitation de l'espace par ce système de bandeaux est remplacée parfois par une bordure fleurie où l'on voit des bouquets de fleurs¹⁶ (icône de saint Antoine au couvent de Saint-Sauveur). D'autres formes de bordure entourent l'icône: une bordure verte peinte de feuilles dorées¹⁷ (icônes de la Résurrection et de la Nativité de saint Jean-Baptiste au couvent de Saint-Sauveur), une bordure dorée peinte en festons rouges séparées par une rosace¹⁸.

14) IMMERZEEL, n° 23, p. 76.

15) CANDEA (1969), n° 87, p. 217.

16) CANDEA (1993), n° 95, p. 282.

17) CANDEA (1969), n° 90, p. 218.

18) IMMERTTEL, n° 7, p. 44 et n° 40, p. 110.

g) Le nimbe

La manière de représenter le nimbe est typiquement orientale. Un papier doré constitue le nimbe que l'iconographe cerne toujours par une décoration florale ou géométrique ou dont il accentue le contour par une ligne nettement tracée afin de le distinguer du fond de l'icône également doré. La raison en est toujours doctrinale. Le nimbe est une lumière incréée, divine¹⁹.

h) Les accessoires et les costumes

Les accessoires et les costumes font leur apparition sur les icônes et sont propres à la formule orientale du pays. Ainsi les iconographes rendent les saints plus familiers. La Vierge qui vient de naître dort dans un berceau à bascules qu'on fabrique encore de nos jours (icônes de la Résurrection et de la Nativité de la Sainte Vierge au couvent de Saint-Sauveur). Derrière saint Georges, l'enfant d'Amiras assis en croupe porte un costume oriental²⁰. La femme qui donne le bain à l'Enfant porte sur la tête une coiffe orientale (icône de la Nativité de saint Jean-Baptiste au couvent de Saint-Sauveur). La Mère de Dieu est représentée toujours avec des cheveux cachés sous le long voile tombant jusqu'aux genoux²¹. La soierie est celle d'Alep ou bien les tissus nous rappellent le brocart damascène (icône du Christ Pantocrator au couvent de Saint-Sauveur).

2- LES INFLUENCES OCCIDENTALES

Pourtant l'ouverture sur l'Occident a eu pour conséquence une influence sur l'art de cette école. Nous devons noter une certaine liberté particulière des iconographes. Nous retrouvons le mélange d'éléments catholiques et d'interprétation orientale. Les traits distinctifs des éléments occidentaux se trouvent sur certaines icônes, comme par exemple le carreau de la terre est peint en perspective. La perspective a facilité le jeu de lumière et d'ombre (icônes de la Présentation de la Sainte Vierge au Temple et de la Pentecôte au couvent de Saint-Sauveur).

L'iconographe tente d'apporter un peu de dynamisme dans l'attitude et le mouvement des figures (icône du Sacré cœur de Jésus au couvent de Saint-Sauveur). Le cheval de saint Georges qui se cabre violemment est

19) CANDEA (1993), n^{os} 95-96, pp. 282-285.

20) CANDEA (1969), 87, p. 217; IMMERZEEL, n^o 44, p. 118.

21) CANDEA (1993), 96, p. 284; IMMERZEEL, n^o 13, p. 56.

aussi un élément nouveau (icônes du Combat de saint Georges au couvent de Saint-Sauveur).

Le Nimbe se transforme en un simple disque doré²² ou bien il n'est plus doré (icônes du Sacré cœur de Jésus et de la Dormition de la Sainte Vierge au couvent de Saint-Sauveur).

Des traits occidentaux s'observent dans la façon de bâtir le décor architectural: la façon de figurer la ville et de pourvoir le décor architectural de très nombreuses ouvertures, portes et fenêtres (icône de l'Archange Michel au couvent de Saint-Sauveur). La tour de la ville est également d'inspiration occidentale²³.

L'influence directe ou indirecte de la peinture occidentale a modifié le caractère local de l'iconographie melkite. Elle apparaît dans l'emploi des éléments nouveaux: la fleur de lis que portent l'Archange Gabriel²⁴ et Saint Joseph (icône de saint Joseph et l'Enfant au couvent de Saint-Sauveur). Ce mélange stylistique et, en particulier, l'influence italienne se trouvent dans l'emploi de nouveaux objets: le globe, (icône du Christ Pantocrator au couvent de Saint-Sauveur) et le sceptre²⁵. Ils apparaissent aussi dans les détails du costume (icône de la Sainte Famille au couvent de Saint-Sauveur). La Vierge n'est plus la Théotokos traditionnelle, l'image idéalisée de la Vierge entre dans le champ. Le visage suit le modelé naturaliste et le voile laisse la plupart des fois entrevoir ses cheveux²⁶.

La puissance de la pénétration catholique entraîne la création de thèmes nouveaux comme la Sainte Famille, saint Joseph et l'Enfant, la Vierge à la Rose ou bien la Résurrection (Sépulcre vide). Des détails nouveaux font encore jour: la Vierge de l'Annonciation à genoux, le couronnement de la Vierge.

D. CONCLUSION

Après avoir pris en considération l'art de cette école et mis en évidence son importance, nous constatons à quel point cette forme de peinture a contribué à diffuser un aspect de piété. Elle est restée vivante. Si les siècles ont

22) IMMERZEEL, n° 23, p. 76, n° 40, p. 110, n° 42, p. 114.

23) CANDEA (1993), 96, p. 284.

24) IMMERZEEL, n° 13, p. 56.

25) IMMERZEEL, n° 45, p. 120.

26) IMMERZEEL, n° 17, p. 64.

conservé les formes, nous ne pouvons que louer l'habileté des iconographes qui ont su faire preuve de goût et d'invention.

L'art de cette école se classe dans la catégorie de l'art populaire. Il est naïf mais expérimenté. Tout en gardant son cachet local et ses traits caractéristiques, cette école s'est enrichie sous l'influence occidentale. L'iconographe emprunte à la tradition byzantine mais autant à la peinture occidentale d'où un mélange hétérogène d'éléments locaux et étrangers. Ainsi retrouvons-nous le mélange d'éléments catholiques et l'interprétation orientale non sans avoir connaissance des deux styles. C'est pour cette raison que l'icône populaire est à son apogée et que nous sommes en face d'une nouvelle tradition picturale folklorique.

BIBLIOGRAPHIE

- CANDEA (1969) = CANDEA Virgil et al., *Icônes Melkites, Exposition organisée par le musée Nicolas Sursock*, Beyrouth, 1969.
- CANDEA (1972) = CANDEA Virgil, "Une œuvre d'art melkite; l'icône de saint Elian de Homs", in *Syria* 49 (1972), pp. 219-238.
- CANDEA (1993) = CANDEA Virgil et al., *Icônes grecques - melkites - russes. Collection Abou Adal*, Skira, Genève/Beyrouth, 1993.
- IMMERZEEL = IMMERZEEL Mat, *Syrische iconen / Syrian Icons, collection Antoine Touma*, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1997-1998.
- LAMMENS = LAMMENS Antoine et al., *Icônes du Liban, Exposition organisée par la Mairie du V^e arrondissement et le centre culturel du Panthéon*, Paris-Musées, Paris, 1996.
- MALE = MALE Émile, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, A. Colin, Paris, 1948.
- REAU = REAU Louis, *Histoire universelle des arts. Des temps primitifs jusqu'à nos jours*, 4 vol., A. Colin, Paris, 1930-1939.
- WEITZMANN = WEITZMANN Kurt, et al., *Le grand livre des icônes*, Kogan, Paris, 1983.
- ZIBAWI Mahmoud, "Les icônes arabes", in *Contacts*, n^o 140 (1987), pp. 255-264.
- ZIBAWI M. et al., *Visages de l'icône*, Exposition produite par Paris-musées, (Paris), 1995-1996.

Imm. Edouard HOSRI
Bouar - **Liban**
T.: +961-9-444144

Laure HOSRI